

Київський університет імені Бориса Грінченка

ДУХОВНІСТЬ ОСОБИСТОСТІ В СИСТЕМІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Збірник праць наукової школи
доктора педагогічних наук, професора
О.М. ОЛЕКСЮК



Розділ II. ДУХОВНІ ДОМІНАНТИ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ СТУДІЙ

<i>Кужелев Д.О.</i> У пошуку мистецьких перспектив: перекладення творів М. Лисенка для народних інструментів	91
<i>Мозгова О.М.</i> Микола Мозговий: творча діяльність композитора, поета, виконавця, дослідника	99
<i>Шубенко Н.О.</i> Нова естетика медіа-мистецтва: до проблеми розширення меж поняття художнього	104
<i>Ткач М.М., Хишко О.В.</i> Мистецтво музичного авангарду у змісті вищої мистецької освіти	112

**Розділ III. МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ДУХОВНОСТІ ОСОБИСТОСТІ
В СИСТЕМІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ**

<i>Музика О.Я.</i> Пленерна практика як важливий компонент підготовки майбутнього вчителя образотворчого мистецтва	124
<i>Сверлюк Л.І.</i> Етимологія гуманізації взаємин у дитячому хоровому колективі	132
<i>Бондаренко Л.А.</i> Методи аксіологічного аналізу в інструментально-виконавській підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва	143
<i>Павленко О.М.</i> Особливості навчання джазового мистецтва майбутнього вчителя музики у професійній підготовці	153
<i>Піхтар О.А.</i> Напрямки активізації музичного мислення студентів у мистецьких вищих навчальних закладах	160
<i>Флегонтова Н.М.</i> Формування комунікативного досвіду викладачів вищих педагогічних навчальних закладів	172
<i>Скляр О.О.</i> Особистісна мотивація майбутнього вчителя музики як основа розвитку професійного інтересу	178
<i>Ковальський Р.І.</i> Напрями підготовки майбутнього вчителя музики до керування учнівським естрадно-інструментальним колективом	183

Ткач М. М.,

доцент кафедри теорії та методики музичного мистецтва
Інституту мистецтв Київського університету імені
Бориса Грінченка, кандидат педагогічних наук

Хижко О. В.,

старший викладач кафедри інструментального виконавства
Уманського державного педагогічного університету імені П.Тичини,
кандидат педагогічних наук

МИСТЕЦТВО МУЗИЧНОГО АВАНГАРДУ У ЗМІСТІ ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

У статті проаналізовано філософсько-естетичні аспекти розвитку мистецтва музичного авангарду у XX ст.; визначено стильові напрями та основні види композиційних технік сучасної музики (серійність, серіалізм, сонорика, алеаторика, полістилістика та ін.); розкрито особливості опанування студентами цими техніками на практичних заняттях із курсу "Сучасна музика"; узагальнено напрями щодо оптимізації мистецтва музичного авангарду у змісті вищої мистецької освіти.

Ключові слова: музичний авангард, сучасна музика, композиційні техніки XX ст., практичні заняття, мистецька освіта.

В статье проанализированы философско-эстетические аспекты развития искусства музыкального авангарда в XX ст.; определены стилевые направления и основные виды композиционных техник современной музыки (серийность, сериализм, сонорика, алеаторика, полистилистика и др.); раскрыты особенности овладения студентами этими техниками на практических занятиях курса "Современная музыка"; обобщены направления оптимизации искусства музыкального авангарда в содержании высшего художественного образования.

Ключевые слова: музыкальный авангард, современная музыка, композиционные техники XX ст., практические занятия, художественное образование.

In the article are analysed the philosophical-aesthetic aspects of development of art of guard music in the XX century; defined stylish directions and basic types of composition techniques of modern music (12-tone techniques, sonorism, aleatory, polystylistics and other); the mastering features these techniques by students are exposed on practical workshops of course "Modern music"; directions of optimization of art of guard music are generalized in content of artistic education.

Keywords: avant-guard music, modern music, composition techniques of XX century, practical workshops, and artistic education.

Постановка проблеми. XX сторіччя увійшло в історію людства як доба небачених раніше суспільних контрастів, глобальних соціально-політичних зрушень, світових війн, унікального науково-технічного прогресу, що супроводжувався стрімким розвитком знань, проривом нових

технологій не тільки в науку, а й у всі сфери життєдіяльності. Як наслідок, дегуманізація суспільного буття, "технократична домінанта" у світогляді, знецінення особистісних якостей людини, зниження соціально-рольової активності індивіда, поява "синдрому відчуження" тощо. Людина постає самотньою і беззахисною у технократичному індустріальному суспільстві, побудованому за принципом "мегамашинної системи" (У. Вайт, Ф. Кафка, Р. Мілс, Д. Рісмен, Е. Фромм та ін.). Втрата рівноваги між людиною і природою, культурою і цивілізацією знаходить свій вияв у творах мистецтва. Так, своєрідним викликом на цивілізаційні зміни стало мистецтво авангарду, яке відобразило складну історію і філософські погляди початку і другої половини минулого століття. Варто зазначити, що новаторські тенденції були характерними для всіх перехідних етапів в історії художньої культури людства. Втім, саме у XX ст. авангард з його яскраво вираженим новаторством набув значення глобального феномену, що охопив практично всі види мистецтва, й музичного зокрема, і створив власну систему, яка стала відображенням творчих пошуків часу з багатовимірністю авторських моделей світу, різноплановістю змістів, поліфонізмом стилів, жанровим різноманіттям.

Щоб відтворити справжню картину світу та зберегти при цьому власну індивідуальність композитори, художники, поети авангардного спрямування, як на початку минулого століття, так і на рубежі XX-XXI століть вважали необхідним зруйнувати в своєму мистецтві все, що було пов'язано з традиційною художньою мовою. Утвердження нових принципів у мистецтві мало "маніфестантний" характер. У результаті стихійного, експресивного поєднання форми, кольору, звуку, дії, композиції твори авангардної естетики часто постають як об'єктивна видимість прояву тих чи інших сторін духовного світу особистості, і можуть трактуватися як свого роду художня метафора, що втілює в особливій, специфічній формі ментальність (світовідчуття та світорозуміння) сучасної людини. Утім, коли ж постає необхідність розуміння творів мистецтва музичного авангарду, то відразу

з'являється ситуація щодо його нерозуміння, заперечення, навіть відторгнення. Це зумовлено, на наш погляд, низкою причин: в першу чергу, семантичною складністю самої авангардної системи мислення; по-друге, свідомою відмовою композиторів-авангардистів від традиційних інтонаційних комплексів; по-третє, недостатністю досвіду сприйняття авангардного мистецтва у зв'язку із його довготривалою ізоляцією в силу культурно-історичних умов, і як наслідок, обмеження або навіть виключення цього унікального соціокультурного феномену із сфери об'єктивного освоєння дійсності в системі вищої мистецької освіти.

Як свідчить практика, нині в змісті дисциплін художньо-естетичного циклу, представленому в навчальних планах вищих мистецьких навчальних закладах авангардне мистецтво відображено або досить фрагментарно і лаконічно, або зовсім не відображено. Це значно знижує активність музичного сприймання студентів, нівелює їх смакові переваги, обмежує ладово-слухові уявлення, стандартизує музичну свідомість. У результаті значно ускладнюється процес ознайомлення студентів не тільки із творами вітчизняного та російського музичного авангарду (Е. Денисов, С. Губайдуліна, В. Годзяцький, Л. Грабовський, В. Сильвестров, А. Шнітке та ін.), а й із творами видатних майстрів зарубіжного авангардного мистецтва (П. Булез, Дж. Кейдж, Я. Ксенакіс, Д. Лігеті, В. Лютославський, Л. Ноно, К. Пендерецький, К. Штокхаузен та ін.).

У зв'язку з цим, необхідність включення в освітньо-професійні програми вищих мистецьких навчальних закладів музичних творів вітчизняного та зарубіжного авангарду є вкрай актуальним, так як це сприятиме універсалізації мислення студентської молоді, введенню її у світ естетичної образності музичної культури ХХ ст., ознайомленню із новими композиційними техніками і формами сучасного музичного мистецтва.

Мета статті – розкрити характерні особливості музичного авангарду ХХ ст. та обґрунтувати його значення у змісті мистецької освіти. Для досягнення мети нами були поставлені наступні **завдання**: проаналізувати

філософсько-естетичні аспекти розвитку мистецтва музичного авангарду у XX ст.; визначити стильові напрями та основні види композиційних технік сучасної музики; розкрити особливості опанування студентами цими техніками на практичних заняттях із курсу "Сучасна музика"; узагальнити напрями щодо оптимізації мистецтва музичного авангарду у змісті вищої мистецької освіти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Під час пошуку теоретико-методологічних підходів до розв'язання окресленої проблеми ми спиралися на наукові праці як зарубіжних, так і вітчизняних учених. Це: філософські ідеї в контексті осмислення нового індустріального суспільства (Т. Адорно, У. Вайт, Р. Мілс, М. Маккобі, О. Тоффлер, Е. Фром та ін.); статті і виступи зарубіжних композиторів-авангардистів (П. Булез, Дж. Кейдж, Я. Ксенакіс, Д. Лігеті, А. Шенберг, К. Штокхаузен та ін.) та досліджень щодо історії західного музичного авангарду (К. Вернер, П. Гріффітс, У. Остін та ін.); праці учених музикознавців щодо теорії та технік сучасної композиції (Є. Назайкінський, Ц. Когоутек, Г. Орлов, О. Соколов, Ю. Холопов, В. Ценова та ін.) та досліджень творчості композиторів-шестидесятників (Н. Довгаленко, С. Павлишин, С. Савенко та ін.); праці учених-психологів щодо психології музичного сприймання (Г. Іванченко, Л. Казанцева, Ю. Цагареллі та ін.) та дослідження з розвитку західноєвропейської естетики XX ст. (В. Вейдле, О. Лосєв, Л. Левчук та ін.).

Виклад основного матеріалу. Авангардна музика, або музичний авангард – різновид сучасної музики, який ґрунтується на радикальному новаторстві, що виявляється у максимальній трансформації композиторської техніки з метою оновлення психологічних механізмів естетичного впливу на слухацьку аудиторію. Так, лідер світового музичного авангарду К. Штокхаузен безкомпромісно заявив, що "ось вже понад 40 років ми знаходимося у стадії вибуху щодо оновлення музики" [10].

Розглянемо хронологію подій, що пов'язані із зародженням та еволюцією авангарду як соціокультурного феномену музичної культури XX

ст. Так, згідно із концепцією О. Соколова [5, 16-17], історія музики XX ст. була позначена двома потужними авангардними вибухами: 10-20-ті роки визначають як "авангард першої хвилі" (Авангард-I) і 50-60-ті роки, як "авангард другої хвилі" (Авангард-II). Зазначимо, що поміж двох хвиль європейського музичного авангарду утворилася довготривала пауза. Згідно усталеної у західному музикознавстві культурологічної концепції "перерваної еволюції", зародження авангарду пов'язують із початком Першої світової війни, а його продовження – із закінченням Другої. Ідеологічне протистояння між фашизмом та комунізмом утворило провалля духовного геноциду 30-х років і стало однією із головних причин перерви між двома хвилями авангарду. Точкою відліку вважають 1950-й рік, який не випадково К. Штокхаузенем був визначений як "час X". Саме в цей період з'явилися такі знакові твори, як "Ритмічні етюди" Мессіана, "Структури" Булеза, "Контакти" Штокхаузена, з яких і починається друга хвиля європейського авангарду. Між двома хвилями авангарду відбулися помітні зрушення, що виявилось у зміщенні акцентів у самій системі мистецтв. Так, якщо "меккою" художньої культури у 20-ті роки був Баухауз, який пропагував нові ідеї перш за все у галузі архітектури та образотворчого мистецтва, то "меккою" 50-х років став Дармштадт, де серед інших видів мистецтв панувала музика. Дармштадтські міжнародні літні курси, які виникли в 1946 році у Німеччині, стали безумовним центром авангарду, своєрідним експериментальним майданчиком сучасної музики. Тут формулювалися і втілювалися у життя естетичні принципи нової музики, теоретичні концепції і технічні моделі авангардного мистецтва. Найбільш відомі композитори зарубіжного авангарду 1950-60-х років були представниками різних країн світу: К. Штокхаузен, Х. Аймерт (Німеччина); П. Булез, О. Мессіан, П. Шеффер (Франція); Дж. Кейдж (США); Д. Лігеті (Угорщина); Я. Ксенакіс (Греція); В. Лютославський, К. Пендерецький (Польща); Е. Денисов, С. Губайдуліна, А. Шнітке (Росія). Український музичний авангард 60-х років представлений творчістю композиторів

"Київської школи авангарду": В. Годзяцького, Л. Грабовського, В. Сильвестрова та ін. Можна без перебільшення стверджувати, що бурхливий розвиток музичного авангарду 50-60-х років ХХ ст. свідчить про те, цей феномен набув світового значення, вплинувши на подальший розвиток не тільки музичного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століть, а й теорії сучасної композиції.

З огляду на це, класика музичного авангарду ХХ ст., на нашу думку, має стати об'єктом як наукового, так і спеціального поглибленого аналізу у блоці музично-теоретичних дисциплін мистецьких спеціальностей у вищих навчальних закладах, що відповідає принципам формування змісту освіти. У зв'язку з цим, проаналізуємо стисло навчальний курс "Сучасна музика", який пропонується в якості нормативної дисципліни для магістрантів спеціальності 8.02020401 "Музичне мистецтво" Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка. Метою курсу є вивчення та засвоєння студентами знань про композиційні принципи та техніки музики ХХ століття в контексті основних художньо-творчих тенденцій Новітньої світової музичної культури. Курс розрахований на один кредит ECTS (36 год.) і складається із практичних занять (14 год.) та самостійної роботи (18 год.). Формою контролю є модульна контрольна робота (2 год.) та залік (2 год.).

Як відомо, під "авангардом" у музиці перш за все розуміють активне засвоєння та введення в композиторський обіг "нових" видів композиторських технік: серійність, серіалізм, сонорика, алеаторика, полістилістика та ін. Саме тому, ознайомлення студентів із мистецтвом західного та вітчизняного авангарду відбувається в контексті активного вивчення на практичних заняттях "нових" композиційних технік, різноманіття та мозаїчність яких були обумовлені надзвичайно інтенсивним прагненням митців-авангардистів до "плюралізму" творчих ініціатив. Нова музика ХХ ст. в її найбільш радикалізованому форматі, на думку Ю. Холопова [6], створювалася під знаком оволодіння 12-тоновістю та

серійністю, що стали своєрідним "трампліном" до більш сміливих завоювань у мистецтві звука. Як правило, 12-тонову музику ототожнюють із "додекафонією Шенберга", втім, окрім додекафонії, до неї відносяться й інші види композиторської техніки XX ст.: серіалізм, постсеріалізм. Узагальнимо найхарактерніші риси зазначених технік.

Під додекафонією розуміють метод композиції, за яким вся музична тканина вибудовується із єдиного першоджерела – вибраної послідовності всіх 12 звуків хроматичної гами, які у своїй єдності утворюють серію. Як центральний елемент додекафонної композиції серія, зазвичай, охоплює всі 12 тонів та є "інтонаційною основою" додекафоного твору (Е. Денисов). Проте серія може бути й неповною, тобто складатися із меншої кількості звуків (11, 10, 8, 5, 4). Особливістю серійного методу композиції є привнесення в 12-тонову гармонію модального і тематичного компонентів, що обумовлює спосіб створення музики за допомогою "дванадцяти тонів, які співвідносяться лише між собою" (А. Шенберг). Типовими ознаками серійної техніки є розгортання звуковисотної серії не лише по горизонталі, а й по вертикалі, що характеризує цей метод як поліфонічний в контексті нової поліфонії XX ст., яка є не тільки лінійною, а й згорнута у вертикаль. Також, характерними рисами серійної техніки є її атональність і атематизм. На думку О. Лосева [2, 3], основна новація Авангарду-I пов'язана з новою парадигмою тональності як "атональності", коли мелодія замість 7 ступеней діатонічної гами базується на 12 звуках хроматичної. Зазначимо, що до додекафонії зверталися різні композитори і за своїми ідейно-образними, і стильовими вподобаннями: "нововіденці" А. Веберн, А. Шенберг, А. Берг, згодом – П. Булез, Л. Ноно, Е. Денисов, В. Сильвестров, А. Шнітке та ін. Проте, кожен композитор намагався по-своєму трактувати композиційні методи серійності в залежності із власним слуховим відчуттям ладу, мелодики, гармонічної вертикалі, функціональності тощо. Подальша еволюція серійної техніки знайшла своє відображення у таких методах як

серіалізм та постсеріалізм (П. Булез, О. Мессіан, Е. Денисов, А. Шнітке, К. Штокхаузен та ін.).

Вивчення магістрантами 12-тонових композиційних технік на практичних заняттях із курсу "Сучасна музика" відбувається шляхом прослуховування та детального аналізу таких творів композиторів-авангардистів: А. Шенберг, "Сюїта" ор. 25; А. Берг, "Скрипковий концерт"; П. Булез, "Структури"; В. Сильвестров, фортепіанний цикл "Тріада"; А. Шнітке, "Другий скрипковий концерт" та ін. Для виявлення результативності отриманих знань студентам пропонуються для виконання творчі завдання теоретичного та практичного спрямування: написати есе на тему: "Особливості гармонічної мови музичного мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ ст."; створити власну звуковисотну серію та на її основі скомпонувати фрагмент додекафонного твору (не менше 8 тактів).

У підсумку зазначимо, що серійний метод виявився домінантним в авангардній музиці ХХ ст., так як саме в ньому відбулося переосмислення інтонації як генерального носія смислу в музичній мові. Нова інтонація музики ХХ ст., яка запанувала у процесі великої "інтонаційної кризи" (Б. Асаф'єв), засвідчила докорінне інтонаційне оновлення елементів гармонії в контексті індивідуалізації тонально-гармонічних структур. Саме у ХХ ст. емансипація дисонансу досягла такої гостроти, що музика перейшла у "новий музичний вимір – третій", що є сонорикою (Ю. Холопов).

Отже, подолавши складний і тернистий шлях 12-тонових технік, музична культура Авангарду-І позначилася яскравими художніми відкриттями, що дозволяє, на думку В. Ценової [5, 379] вважати 12-тоновість однією із найважливіших основ музичного мислення ХХ ст. Оскільки серіалізм увів 12-тоновість у зовсім інше русло – сонорної гармонії, тому подальше ознайомлення студентів із композиційними техніками музичного авангарду у процесі вивчення курсу "Сучасна музика" відбувається в контексті вивчення сонорики як музичного явища ХХ ст. Так, аналізуючи нові парадигми музичної естетики ХХ ст., О. Лосєв [2, 9] зазначав, що

естетичний принцип Новітньої музики проявляється у сфері сонорики, яка знаходиться немовби у третьому музичному вимірі, якщо першим вважати горизонталь-мелодію, а другим – вертикаль-гармонію. На думку автора, сонорика характеризується глибиною звучання, барвистістю тканини, взаємопроникненням звуковисотних ліній, ритму, динаміки та ін. [2].

Сонорика (від лат. *sono* – звучати, дзвеніти) – "музика звучностей" або сонорів, в якій одиницею матеріалу є не окремий звук-тон, а група звуків. Поняття "*musica sonora*" (Я. Лєжський) виникло ще за часів Середньовіччя і трактувалося як аналог "*musica instrumentalis*" (за Боецієм). У XX столітті відбувається відродження цього поняття, але воно вже набуває нового, сучасного значення. Так, з'являється ціла низка близьких за смыслом термінів, на кшталт: сонорика (Ю. Холопов), музика тембрів (Ц. Когоутек), *Klangmusik* – "музика звучностей" (З. Фіккер, Р. Праймер), *Cluster Technique* – "кластерна техніка" (Г. Кауелл) та ін. Сонорика включає три основних типи: колористику (тонова музика із сонорністю), власне соноріку (сонорна музика із тоновістю) і сонористику (сонорна музика без тоновості). Така градація відображує музично-історичні щаблі посилення барвистої, тембрової та сонорної якостей в організації звукової тканини.

На практичних заняттях із курсу "Сучасна музика" студенти розглядають сонористику, оскільки вона найбільше наближується до "музики шумів", в якій звуки не мають специфічного музичного забарвлення та позбавлені тонових елементів. Сонористика оперує звучностями, в яких у висотному відношенні діють октавний (сонористична гармонія) і регістровий (сонорний шум) параметри слухової оцінки [5, 392]. Як приклад використання сонористичної гармонії, студентам пропонується проаналізувати багатозвучний акордовий комплекс загальним об'ємом від cis^4 до D, яким розпочинаються "Атмосфери" Д. Лігеті. Прикладом сонорно-шумового звучання може слугувати початок "Трена жертвам Хіросіми" К. Пендерецького, в якому сонор утворюється діагоналлю "п'єк-тонів", тобто

самих високих звуків струнних інструментів. Наведемо, також, для прикладу одне із тестових завдань, що пропонується студентам для виконання:

- 1) прослухати фрагмент із "Атмосфер" Д. Лігеті (епізод В, т. 13-22);
- 2) визначити, завдяки яким засобам виразності композитор, на думку Ю. Холопова [5, 252], "примушує до пульсації сонорну масу та "стереофонізує" звучання";
- 3) варіант відповіді ("так" чи "ні"): "стереоефект" утворюється за рахунок динамічної амплітуди використання нюансів від *ppp* до *ff*; одночасного застосування діатоніки і хроматики, підйому та спаду звукового потоку.

Отже, мовою Новітньої музики за часів Авангарду-II стала сонорика, яка створила особливий художній світ. Композитори Новітньої музики мислили сонорними категоріями, а свої звуко-темброві фантазії вони реалізовували в особливих жанрових типах сонорики, які вирізнялися як образними, так і технічними характеристиками. Завдяки активності як музичних, так і позамузичних факторів, сприйняття сонорної музики є багатоаспектним, тому що відкриває нові можливості для емоційного впливу на слухача. І якщо шлях до Нової музики, за словами А. Веберна, закладався через 12-тоновість, то дорога до Новітньої музики – це подорож у світ тембру і кольору. Потрапивши у цей світ, композитор під впливом нових художніх реалій залишається в ньому назавжди [5, 409].

Подальше вивчення магістрантами технологічних і жанрових принципів музичного Авангарду-II відбувається в контексті засвоєння таких композиційних технік сучасної музики як алеаторика, полістилістика та ін.

Алеаторика – це техніка композиції XX ст., яка припускає неповну фіксацію музичного тексту. Назва цього поняття пов'язана із відомою статтею П. Булеза "Aléa" [9], що в перекладі означає випадковість, і в якій розглядаються проблеми мобільної ("алеаторної") композиції. Алеаторика характеризується як принцип, в якому випадковість виступає основним формоутворювальним фактором у процесі творчості та виконавства. Тобто, допускається довільне з'єднання, "достворення" ряду музичних фрагментів –

алеаодиниць, що були створені композитором. Так, Булез, який використовував подібну техніку у своїй творчості (наприклад: "Третя фортепіанна соната"), знаходив цей метод доволі результативним. У 1954 році композитор так сформулював свій естетичний ідеал: "Ми хочемо, щоб музичний твір не був анфіладою кімнат, яку пильно розглядають одна за одною; ми хочемо уявити музичний твір як сферу, в якій кожний обирає свій напрям" [4]. Зазначимо, що Булез не був поодиноким у своїх пошуках щодо нових форм сприйняття сучасної музики. Алеаторику як композиційну техніку використовували різні композитори-авангардисти: В. Лютославський, який був першим теоретиком і практиком так званої "обмеженої алеаторики" [3]; мобільність фактурної алеаторики застосовували у своїх творах К. Штокхаузен, Е. Денисов, А. Шнітке; американці Дж. Кейдж, Е. Браун, М. Фелдман в "алеаторному процесі" дійшли до графічної музики. Отже, алеаторні пошуки композиторів музичного авангарду другої хвилі виявилися, в першу чергу, у необхідності співвідношення стабільного і мобільного в музиці, на що власне й вказував Булез: "якщо все є рішуче стабільним, якщо музичний об'єкт абсолютно є нерухомим, тоді потрібно мобільне сприйняття, адже музичний твір є цікавим саме своїм потенціалом" [1, 35-36].

Передумовами виникнення полістилістичних тенденцій у творчості композиторів музичного авангарду кінця 60-х – початку 70-х років, на думку А. Шнітке стали: технологічні (криза неоакадемізму 50-х років із пуристськими тенденціями серіалізму, алеаторики, сонористики) і психологічні фактори (посилення інтернаціональних контактів і взаємозв'язків, зміна уявлень про час і простір, "поліфонізація" свідомості у зв'язку із зростаючими інформаційними потоками, "плюралізація" мистецтва тощо) [7]. Теоретиком полістилістики вважається А. Шнітке, який обґрунтував це поняття і запропонував власну класифікацію цього феномену.

Полістилістика – це композиційна техніка в сучасній музиці, яка допускає використання в одному творі двох або більше стильових моделей у

вигляді тем-цитат чи квазіцитат. Вона виникла як аналогія до інших поліструктур (політональність, поліритмія тощо) і контрастує з моностилістикою, яка, навпаки, утверджує єдність стилю. Полістилістика, як "техніка, що піднялася на рівень ідеї" (О. Соколов), – це не тільки художній прийом, а й спосіб світобачення та відображення "плюралістичної музичної свідомості" (А. Шнітке). Отже, як художній принцип доби постмодернізму, полістилістика тісно пов'язана з його естетичною платформою. Це виявляється, з однієї сторони, у протиставленні різних музичних стилів в середині твору як відображення різноманіття художніх світів, а з іншої, – "авторитет" тексту, увага до цитатного "відбитку" пам'яті культури [5, 432].

На основі полістилістики можливо використовувати паралелі музики з іншими видами мистецтва: архітектурою, літературою, театром (музичним) та ін. Перевагою нового методу, на думку Шнітке, є "розширення кола засобів виразності, інтеграція "низького" і "високого" стилів, "банального" і "вишуканого", тобто більш широкий музичний світ та загальна демократизація стилю" [7, 330].

На практичних заняттях із курсу "Сучасна музика" студенти у процесі вивчення теми, що присвячена полістилістиці, знайомляться з історією виникнення цього поняття; розглядають найбільш розповсюджені засоби та прийоми полістилістики (цитата, квазіцитата, алюзія); прослуховують та аналізують музичні твори, в яких яскраво відображений даний метод. Для прикладів пропонуються наступні музичні твори: Р. Щедрін, "Другий фортепіанний концерт" (фінал); В. Сильвестров, "Тихі пісні"; А. Шнітке, "Перша симфонія" (II ч.), "Concerto Grosso № 1 для двох скрипок, клавесину, фортепіано та струнного оркестру". Наведемо результати експерименту, проведеного на практичному занятті, де студенти аналізували "Concerto Grosso № 1" Шнітке. Всі студенти (100 %) відзначили полістилістичну основу цього твору: цитати стилю (Кореллі, Вівальді, Бах); цитати музики інших композиторів (Чайковський, Малер, Брамс); автоцитати і цитати жанрів (токата, романтична фортепіанна мініатюра і танго як автоцитата,

тому що композитор використав тему своєї музики до кінофільму "Агонія"). Втім, під час обговорення щодо використання Шнітке в "Concerto Grosso № 1" різких контрастів (стилістичних, жанрових тощо) між студентами виникла цікава полеміка. На думку однієї частини студентів (20 %), такі дії композитора пов'язані із його намаганням створити ефект стилістичного шоку. Переважна ж більшість студентів (80 %) у процесі дискусії дійшла висновку, що автор хотів не просто відобразити протистояння двох світів, а скоріш за все, відтворити у вічній боротьбі між високим і духовним, з однієї сторони, та низьким і брутальним, з іншої, – свою тугу за ідеалом.

Підсумовуючи тему полістилістики в сучасній музиці XX ст., зазначимо багаторівневість цього складного явища. Це виявляється, по-перше, у тісній взаємодії полістилістики з іншими техніками (серійність, серіалізм, алеаторика та ін.), а по-друге, полістилістика, на думку Е. Денисова, "не стиль і не техніка, а особливість композиторського мислення" [8, 56]. За таких умов, полістилістика стала однією із універсалій в естетиці постмодернізму, а її принцип цитування виступає як сутнісна якість сучасного мистецтва в контексті загального Тексту культури [5, 447].

Висновки. Узагальнюючи картину поставленої нами проблеми, можна зробити наступні висновки:

- музичний авангард як соціокультурний феномен XX ст. став відображенням нових філософсько-естетичних реалій, пов'язаних із викликами технологічно зорієнтованого суспільства;
- утвердження нових принципів у мистецтві XX ст., поява "некласичного звукового простору" (С. Ісхакова) ґрунтувалися на радикальному новаторстві, що призвело до кардинального оновлення композиторської техніки (серійність, серіалізм, сонорика, алеаторика, полістилістика та ін.);
- довготривала культурно-історична ізоляція та складність сприйняття мистецтва музичного авангарду призвели або до його відсутності, або до фрагментарно-лаконічного представлення у змісті вищої мистецької освіти;

- класика музичного авангарду, як феномен світового значення, має стати об'єктом спеціального поглибленого аналізу у блоці музично-теоретичних дисциплін мистецьких спеціальностей;
- включення в освітньо-професійні програми вищих мистецьких навчальних закладів найкращих зразків вітчизняного та зарубіжного авангарду сприятиме універсалізації мислення студентів, розширенню у них музично-естетичного тезаурусу і ладово-слухових уявлень, ознайомленню їх із новими композиційними техніками і формами сучасного музичного мистецтва.

ДЖЕРЕЛА

1. Булез П. Главное – это личность / П. Булез // Сов. Музыка, 1990. – № 8. – С. 35 – 36.
2. Лосев А. Ф. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века / А. Ф. Лосев. – [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> – Назва з екрану.
3. Лютославский В. О роли элемента случайности в технике композиции / Витольд Лютославский // Статьи, беседы, воспоминания // Составление, комментарии и перевод И. Никольской. – М., 1995.
4. Петрусёва Н. А. К анализу Третьей фортепианной сонаты Пьера Булеза / Н. А. Петрусёва // Музыкальное искусство XX века. – Вып. 2. – М., 1995.
5. Теория современной композиции. Учебное пособие. – М. Музыка, 2005. – 624 с.
6. Холопов Ю. Н. Кто изобрёл 12-тоновую технику? / Ю. Н. Холопов // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века : Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. – Вып. 70. – М., 1983.
7. Шнитке А. Г. Полистилистические тенденции современной музыки // Холопова В. Н., Чигарева Е. И., Альфред Шнитке – М. : Сов. композитор, 1990. – С. 327-331.
8. Шульгин Д.И. Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед / Д. И. Шульгин // М.: Композитор, 1998. – 465 с.
9. Boulez P. Aléa / P. Boulez // La Nouvelle Revue Française, 1957. – № 59.
10. Stockhausen K. Towards a Cosmic Music. Shaftesbury, 1989. P. 10.